

## Tangence



### *Au bras des ombres* ou « les archives du vent » *Au bras des ombres* or the “Archives of the Wind”

Jacinthe Martel

Numéro 78, été 2005

L'archive littéraire, mémoire de l'invention

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/011944ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/011944ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

#### Résumé de l'article

Les archives du recueil *Au bras des ombres*, de Jacques Brault, témoignent des enjeux esthétiques qui sous-tendent l'écriture poétique. L'analyse génétique de quelques poèmes révèle le caractère artisanal du travail qui s'accompagne souvent d'une minutieuse réécriture qui tend notamment à installer une plus grande densité poétique. Par ailleurs, l'assemblage des poèmes et la composition du recueil, qui s'effectuent tardivement, permettent de saisir les principes qui fondent l'harmonie de l'ensemble.

Éditeur(s)

Tangence

ISSN

1189-4563 (imprimé)

1710-0305 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

#### Citer cet article

Martel, J. (2005). *Au bras des ombres* ou « les archives du vent ». *Tangence*, (78), 133–150. <https://doi.org/10.7202/011944ar>

Tous droits réservés © Tangence, 2005

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

érudit

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

<https://www.erudit.org/fr/>

# *Au bras des ombres* ou « les archives du vent »

Jacinthe Martel,  
Université du Québec à Montréal

Les archives du recueil *Au bras des ombres*, de Jacques Brault, témoignent des enjeux esthétiques qui sous-tendent l'écriture poétique. L'analyse génétique de quelques poèmes révèle le caractère artisanal du travail qui s'accompagne souvent d'une minutieuse réécriture qui tend notamment à installer une plus grande densité poétique. Par ailleurs, l'assemblage des poèmes et la composition du recueil, qui s'effectuent tardivement, permettent de saisir les principes qui fondent l'harmonie de l'ensemble.

Beaucoup de poèmes meurent ainsi ou  
demeurent longtemps en incubation.

JACQUES BRAULT

Jacques Brault a souvent évoqué la dimension artisanale de l'écriture; travaillant « au petit bonheur<sup>1</sup> » dans ses carnets ou sur des feuilles volantes, le poète griffonne, rédige et engrange des matériaux dont il utilisera plus tard, en y effectuant des coupes, la « matière fécondante » qui donnera lieu à un poème ou à un recueil. Découpage et collage s'allient au temps qui passe et constituent, pour ainsi dire, les outils privilégiés par le poète, comme en témoignent les archives du recueil *Au bras des ombres*, qui livrent une quantité étonnante de matériaux d'origines diverses accumulés au fil du temps et au gré du vent. C'est ainsi qu'en examinant les poèmes les plus travaillés à la lumière de ces documents, l'analyse se met à portée de dégager quelques-uns des

---

1. Robert Melançon, « De la poésie et de quelques circonstances. Entretien avec Jacques Brault », *Voix et Images*, Montréal, vol. 12, n° 2, hiver 1987, p. 209-210.

enjeux esthétiques qui sous-tendent l'écriture poétique, tandis que l'étude de la composition du recueil permettra d'identifier les principes qui fondent son harmonie.

Le dossier génétique d'*Au bras des ombres* compte 285 feuillets répartis en huit liasses (ensembles de feuillets regroupés); outre les nombreux états conservés pour la plupart des poèmes, il contient quelques inédits, diverses listes ou notes, un tapuscrit du recueil, des épreuves et une partie de la correspondance échangée avec l'éditeur. Sans aucun doute lacunaire et constitué après coup, puisque le classement et le contenu des liasses renvoient de façon quasi systématique à la structure du recueil, le dossier ne contient que des indications fragmentaires quant à sa genèse. Le recueil rassemble 50 textes d'époques et de formes diverses, dont la datation s'échelonne sur une vingtaine d'années, le plus ancien remontant à juin 1974 (« Migration »); vingt poèmes avaient déjà été publiés en pré-originales et la plupart ont été écrits pendant de courtes et fécondes périodes d'écriture: 1983-1984, 1987, 1990-1991, 1992-1993 et 1995. Quoique ponctuelles, les notes du dossier relatives à la datation des textes suggèrent que le travail de composition du recueil a été effectué au cours des années 1995-1996; la dernière des cinq suites poétiques, « Utopiques », dont les treize textes sont de 1995, a pu servir de point de départ à la définition et à la composition du recueil, mais elle a aussi pu être écrite dans le but de le clore<sup>3</sup>. Les dernières et ultimes retouches ont été apportées sur deux jeux d'épreuves envoyés le 10 décembre 1996 et le 10 janvier 1997; elles ont permis de vérifier la mise en page et la typographie des textes et, surtout, de préciser la taille et l'emplacement des « souffles » que le lecteur, indique Brault, doit percevoir « sans effort » et qui doivent éviter de déséquilibrer le texte. L'achevé d'imprimer est daté du 28 février 1997<sup>3</sup>.

### Le travail artisanal du poète

Pour la plupart des poèmes conservés dans le dossier, il reste peu de traces des premiers jets; en revanche, quelques poèmes

- 
2. La consultation du dossier a été rendue possible grâce à la grande générosité de Jacques Brault que je remercie vivement. Cette étude s'inscrit dans le cadre des travaux réalisés au sein du projet « Archives et carnets d'écrivains: dans les marges de l'invention » (subvention CRSH, Jacinthe Martel).
  3. Jacques Brault, *Au bras des ombres*, Montréal/Paris, Le Noroît/Arfuyen, 1997. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle ABO, suivi de la page, et placées entre parenthèses dans le corps du texte.

parvenus à un certain état d'achèvement donnent à voir la réécriture et les infimes déplacements de sens, de ton ou de rythme qu'elle entraîne. Il en va ainsi de la disposition des vers ou des strophes, l'un des aspects essentiels de la recherche poétique effectuée pour « Migration » en 1974<sup>4</sup>. À l'exception des corrections et substitutions sémantiques consignées sur les trois premières des cinq rédactions et dont le nombre décroît au fil des reprises, le travail porte très tôt sur la double nécessité d'utiliser des vers relativement courts (le décompte des syllabes est noté sur le premier état) et de les disposer sur deux lignes (*figure 1, état 3*, page suivante). Dès la première rédaction, Brault met en relief, par l'emploi de majuscules ou de soulignements, les lettres qui, à la fin des vers, composent l'anagramme d'Allende<sup>5</sup>. Le poète renoncera finalement à cet artifice typographique et la mention du nom de l'homme d'État chilien deviendra plus discrète, sorte d'écho plus ou moins audible. L'inscription du poème dans un contexte politique et chronologique précis (la mort d'Allende) lui semble sans doute moins pertinente plus de vingt années plus tard; cependant, Brault conserve le nom du poète Neruda (Pablo-soleil-Neruda devenu au fil des réécritures Pablo-parole-Neruda) à qui il rend ainsi hommage. Rares sont les textes qui s'ancrent dans un contexte particulier; outre la suite centrale du recueil (« Au bras des ombres »), dans laquelle un jeu d'échos à des écrivains, à des philosophes ou à des peintres crée une sorte de réseau poétique et artistique, seuls les deux poèmes qui ouvrent la première suite (« Temps invariable ») comportent des dédicaces qui situent le recueil dans le registre de l'intimité et de l'amitié.

La plupart du temps, les déplacements, les coupures ou les substitutions sémantiques effectués dans un poème tendent à instaurer une plus grande densité poétique; l'utilisation d'ellipses, la création de métaphores ou encore l'invention de formules brèves qui conduisent à la « cristallisation<sup>6</sup> » des images ou des

4. Les trois premiers états sont conservés dans le fonds Jacques-Brault (Bibliothèque et Archives Canada, LMS-0177).

5. La dernière lettre des derniers mots des vers forment l'acrostiche: NerudA, natal, sous-soL, silencE, chemiN, perD, relèvE. Sur les troisième et quatrième états, les majuscules sont supprimées en début de vers; leur emploi est ainsi réservé à la composition de l'acrostiche. En corrigeant « parler natal » en « parlure natale », sur le dernier état, Brault conserve quand même le jeu des majuscules. La disposition des vers semble en outre suggérer que le texte est composé de deux poèmes imbriqués l'un dans l'autre.

6. Robert Melançon, « De la poésie et de quelques circonstances. Entretien avec Jacques Brault », art. cité, p. 209.

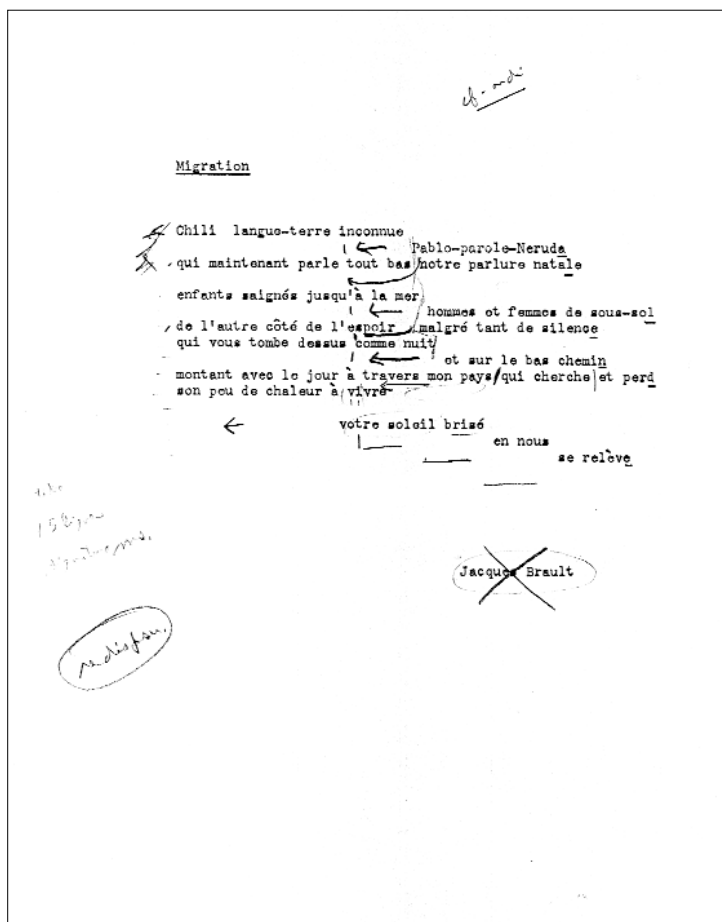


Figure I, état 3 de « Migration ».

thèmes sont autant de procédés qui relèvent d'une écriture qui passe le plus souvent par deux phases successives : l'accumulation et l'élagage. Les matériaux d'abord accumulés sans hiérarchie ou classement, de préférence dans des carnets, font ensuite l'objet d'un tri, puis d'un travail de composition qui vise à les agencer en poème. La réécriture permet ensuite d'évaluer la fécondité des trouvailles et l'efficacité poétique des formules ou des figures ; aux corrections abondantes qui risquent de rendre le poème illisible et de faire disparaître le travail consacré à la disposition des vers,

Brault préfère la reprise de l'ensemble. Tout se passe comme si la copie, qui soumet les mots et les combinaisons rythmiques ou sonores à « l'épreuve de l'expression<sup>7</sup> », était garante de la valeur poétique des matériaux. Mais c'est également le caractère descriptif de certains poèmes et leur forme narrative qui tendent à disparaître au fil des réécritures.

Si le poème « Toutes ces ombres... » fait l'objet d'une réécriture attentive (sept rédactions différentes), c'est sans doute parce qu'il clôt la suite poétique qui occupe le centre du recueil. Dans les trois premiers états du poème<sup>8</sup>, tous les vers sont découpés en deux fragments disposés sur deux lignes ; le premier (*figure II*, page suivante) comporte quelques retouches et ajouts qui seront intégrés au deuxième état, en apparence définitif, mais qui sera suivi d'une réécriture visant à revoir la longueur et la disposition des vers ainsi qu'à préciser la fin qui ne semble jamais convenir tout à fait. Avant de revenir à la configuration initiale, Brault réécrira deux fois le poème sous la forme d'un petit « bloc de prose », c'est-à-dire sans effectuer de retours à la ligne et sans détacher les vers les uns des autres. Ce détour par la prose aura manifestement permis de trouver une disposition strophique plus efficace ; malgré l'absence de ponctuation dès le premier état, les soufflets (qui seront maintenus) n'apparaissent qu'à la fin. C'est également à ce moment que le nom de Baudelaire disparaît ; ainsi, l'albatros revêt un caractère d'absolu et renvoie plus efficacement au titre du célèbre poème.

Sur le plan sémantique, à l'exception des deux derniers vers, le poème n'a que très peu varié au fil des réécritures ; de la même manière, le rythme et le ton, qui n'auront été fixés que tardivement, ne sont parvenus à l'harmonie que par de menus déplacements et par de petites touches. En substituant « dévoration » à « faim », en supprimant la conjonction « mais » dans le vers 3 (« s'éloignent éphémères mais c'est plus loin ») pour la remplacer par un soufflet, et en modifiant la formule finale (« petit reste du plus haut amour » ; « petite ruine du plus haut amour ») de façon à créer une image plus insolite (« ruine déportée de la plus haute amour »), le poète enrichit et développe la

7. Francis Ponge, « L'orange », *Œuvres complètes*, sous la direction de Bernard Beugnot, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de La Pléiade », t. 1, 1999, p. 445.

8. Seuls les deux premiers états, qui ont été notés dans deux carnets différents en octobre 1991, sont datés.



contribuent également à réduire le contenu narratif du texte et à resserrer son registre poétique. La réécriture élimine des mots ou les cisèle et opère ainsi une condensation des vers ; « le temps palabre avec l'espace/que de cris pour un murmure » résulte de la combinaison de deux longs vers dont le rythme était plutôt lent et dont les jeux sonores n'étaient pas tous fluides : « le temps qui lui fut donné d'un amour impossible/palabre avec l'espace ample murmure de mort ». Ailleurs, dans deux vers très travaillés, des fragments répétitifs (« une douceur à briser les serrures » ; « le chant même de la brisure » ; « le chant mort de la brisure ») entraîneront la suppression du premier vers et la création du néologisme « abrasure » (« une mort muette une abrasure ») qui aura pour effet d'éviter le cliché que le terme de brisure semblait imposer (« une brisure de l'être ») et, surtout, d'accentuer l'image et la tonalité poétiques développées dans ce fragment.

Plusieurs fois réécrite, la fin du poème évoquait d'abord clairement le suicide de Voronca (« alors il s'est suicidé » ; « alors il s'est supprimé »), puis ce sont diverses formules périphrastiques s'inscrivant davantage dans le registre lexical et thématique du poème et le prolongeant, qui sont tentées : « il s'est jeté dans l'ornière », « il s'est couché dans l'ornière », « au plus sombre de l'ornière/il s'est couché avec une ombre ». La forme interrogative, qui déplace légèrement le ton et en renforce la gravité, ainsi que la reprise du terme *ornière* (apparu au vers 2) permettront de boucler la boucle : « pourquoi au plus creux de l'ornière/s'est-il couché avec les ombres/le poème de ce pauvre Voronca<sup>9</sup> ».

Le phénomène de la condensation poétique, qui se déploie lors de la réécriture d'un seul poème, est également présent à une échelle plus vaste. En témoignent neuf feuillets correspondant à deux « tentatives » de poèmes qui ont échoué, mais dont « certains débris<sup>10</sup> » ont été utilisés dans le poème « Quand s'annonce... ». En janvier 1990, Brault rédige, vraisemblablement dans le même carnet, « Le torticolis de l'âme » et « Les criquets mènent grand bruit » ; la réécriture du premier (27 lignes) donne d'abord lieu à un long texte très corrigé appartenant plutôt au registre de la prose

9. Très tôt, le premier vers (écrit sur une ou deux lignes) est fixé : « J'essaie de me souvenir mais l'ornière est profonde ». Dans un autre état, on lit : « J'essaie de me souvenir d'une ombre mais l'ornière est profonde ». Le terme *ombre* s'imposera lorsque disparaîtra la « rime intérieure » créée par l'emploi de l'adjectif sombre (« au plus sombre de l'ornière »).

10. La lecture de ce mot est incertaine.



et qui porte les mentions « revoir en entier » et « à refaire » (*figure III, état 2*, page suivante). Brault écrit ensuite trois courts poèmes (11, puis 7 lignes) disposés en une seule strophe (avec soufflets) dans lesquels seront progressivement éliminés la description d'un imposant bestiaire ainsi que les renvois à la métaphysique qui seront remplacés par quelques lignes consacrées à Kierkegaard <sup>11</sup>. Quatre des onze vers du poème « Quand s'annonce... » sont tirés de « Le torticolis de l'âme » ou s'en inspirent; quatre autres proviennent du second texte, plutôt long lui aussi (18 ou 22 lignes), dont trois rédactions ont été conservées. Certains vers résultent par ailleurs de l'amalgame de matériaux tirés des deux poèmes; ainsi, l'expression « prophètes au long nez », tirée de « Les criquets mènent grand bruit », permettra de réduire et de condenser la description de Kierkegaard présente dans « Le torticolis de l'âme <sup>12</sup> » : « à l'image du nez de Kierkegaard ». La réécriture a surtout porté sur la sélection de la matière poétique et sur la disposition du poème dans une forme courte qui en proposerait une sorte de synthèse. Tous les éléments rythmiques, sonores, sémantiques et typographiques contribuent ainsi à l'harmonie du poème. En effet, les termes *douleur*, *ombres* et *âme*, communs à plusieurs vers des deux textes, se sont imposés; cependant, ici aussi le paysage d'automne, les « maraîchères jour de marché », « la grosse voisine de la rue Delaroche » et les « criquets d'enfance <sup>13</sup> » resteront confinés au dossier du poème « Les criquets mènent grand bruit ».

C'est vraisemblablement par le biais d'un travail similaire que les textes brefs qui composent la dernière partie du recueil (« Utopiques ») ont été composés, car les quatre textes qui sont à l'origine de trois des poèmes <sup>14</sup> comportent d'importantes corrections. Brault a d'abord sélectionné quelques formules et vers réussis dans l'intention de les « utiliser ailleurs ». C'est ainsi que

---

11. Le nom de Tchekhov avait également été noté dans la marge.

12. Rédactions initiales : « [...] l'âme/est ténèbres et toute tordue/comme à l'image de Kierkegaard/éternel fiancé à l'angoisse/qui vous émette l'horreur d'être » ; « [...] l'âme/est ténèbres et toute tordue/comme à l'image de Kierkegaard/au nom impossible à fiancer/il vous émette la métaphysique ».

13. L'avant-dernier vers, « où les criquets prophétisent », sera supprimé lorsque les dernières retouches seront faites.

14. Il s'agit de : « Où tu marches... », « Où fragment... » et « Où quelque chose... ». Outre ces pièces et les épreuves, le dossier compte pour chacun de ces poèmes un manuscrit et un état dactylographié. Un seul poème compte deux états manuscrits : « Où et comment... ».



strophes dactylographiées<sup>15</sup>, seront repris dans « Où quelque chose... » : « dans mon pays les vieilles clôtures sont libres/de pencher à leur guise ou de mourir debout ».

Outre ces poèmes, dont des matériaux ont été repris et réécrits par Brault, le dossier compte huit inédits : cinq sont restés à l'état d'épaves, deux autres semblent achevés<sup>16</sup>, et seul « Litanies pour les enfants perdus » a fait l'objet de deux rédactions. Le poème (sans titre) compte d'abord 54 vers disposés sur une seule et unique colonne ne comportant que quelques corrections ponctuelles (*figure IV, état 1*, page suivante). Un décompte précis des lignes en vue d'une disposition du texte selon quatre blocs (comportant respectivement 13, 13, 14 et 14 vers) conduit finalement à une distribution des vers en distiques. Malgré cette nouvelle composition et quelques corrections supplémentaires, la seconde rédaction, qui porte un titre, sera laissée en suspens et Brault renoncera au poème<sup>17</sup>. Cette disposition, qui entretient un rapport mimétique avec le terme même de litanies, qui renvoie aux notions de répétition et d'énumération, a vraisemblablement servi de modèle formel aux textes de la suite poétique qui clôt le recueil. Dans la table des matières, la disposition linéaire (en colonnes) des *incipits* de chacun des treize poèmes, très courts et répétitifs puisqu'ils débutent tous par le même mot (Où), met en relief et renforce le procédé<sup>18</sup>. Par ailleurs, l'emploi de cet adverbe inscrit les poèmes dans une sorte de registre philosophique et suggère l'idée du chemin, chère à Brault.

## La composition du recueil

Le dossier comprend peu de traces du travail qu'a sans aucun doute nécessité la répartition des poèmes et la mise en place de la structure du recueil. Quelques listes et notes révèlent cependant que la composition des première et troisième suites (« Temps invariable » et « Au bras des ombres »), dont la moitié des textes avaient déjà été publiés (dans des revues, des ouvrages littéraires,

15. Cette séquence est tirée d'un texte intitulé « Lettre de loin », dédié à René Char, paru dans *Possibles* en 1980 (vol. IV, n° 2, hiver 1980, p. 23-25). C'est Jacques Brault qui m'a signalé cette source, absente du dossier.

16. Ces poèmes ne comportent aucune retouche.

17. En travers de la feuille, le poète a inscrit « non ».

18. Dans les listes, les *incipits* sont plus longs : « Où et comment t'arracher », « Où tu marches monotone », « Où fragment d'un cauchemar », etc.

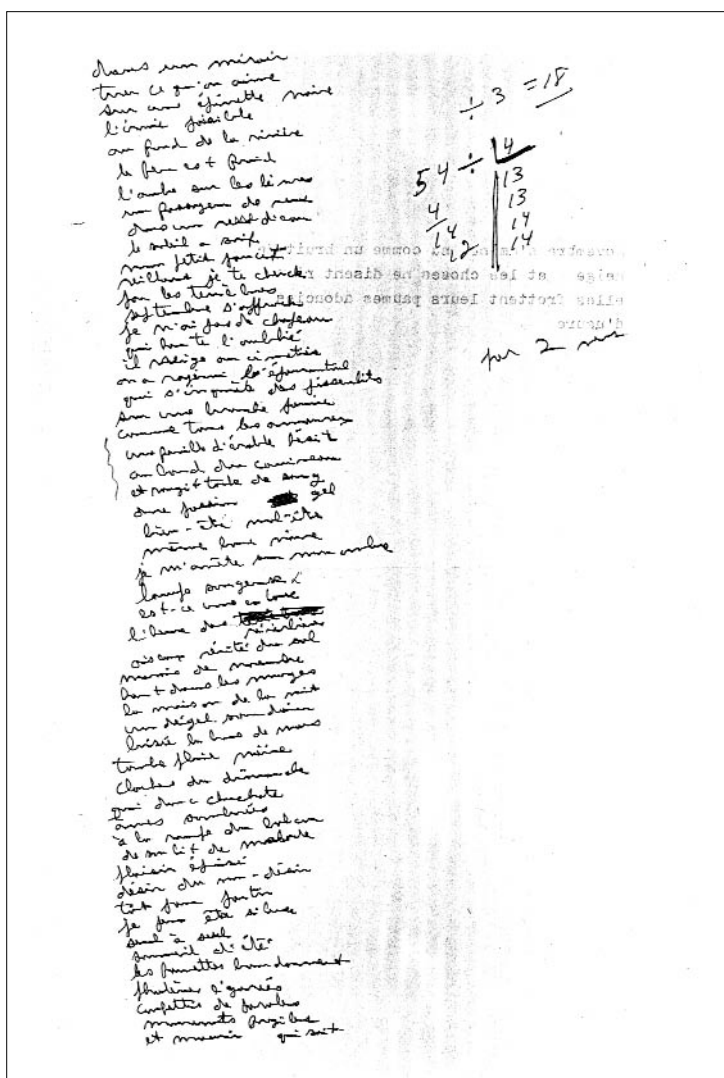


Figure IV, état 1 de « Litaines pour les enfants perdus ».

etc.), a été complexe. Il fallait en effet rassembler des textes épars, d'époques et de formes variées qui, contrairement à « Naissance

des nuages<sup>19</sup> » (neuf textes, 1983-1984), à « Folie de l'eau » (cinq inédits, 1992-1993) et à « Utopiques » (treize inédits, 1995), n'avaient pas été conçus comme des ensembles homogènes. La diversité des supports et les multiples systèmes de numérotation des feuillets présents dans le dossier révèlent que le poète a effectué une relecture de ses archives afin d'y sélectionner quelques textes ; certains poèmes ont été extraits de séquences rédigées sur des feuilles volantes ou dans des carnets qui ont ensuite été démantelés. La sélection des matériaux s'inscrit donc dans un mouvement dynamique : des pages sont partiellement ou complètement découpées et les fragments poétiques « inchoatifs » sont distribués ailleurs, de façon temporaire ou définitive<sup>20</sup>. Le recueil est donc travaillé de la même manière que le poème : par petites retouches et par collages. Fréquente, mais non systématique, la datation des poèmes semble indiquer que seule la rédaction faite dans les carnets est datée ; l'inscription du temps, qui sera plus discrète dans le recueil, appartient à l'écriture et au caractère fragile et temporaire des poèmes que la réécriture fixera. Placé sous le signe de la mémoire et de la mélancolie, le recueil condense les traces accumulées au fil du temps sur une « vieille peau de papier » (ABO, p. 67).

La première suite compte sept poèmes dont la datation couvre seize années. Le plus ancien poème date de 1974 (« Migration »), un seul a été écrit en 1982 (« Bucolique ») et quatre en 1987 ; le dernier, composé en 1990, était inédit<sup>21</sup>. L'ordre des textes ne respecte pas la chronologie rédactionnelle et repose plutôt sur des critères esthétiques ; sur deux listes de titres, l'emplacement des poèmes d'ouverture et de fermeture de même que celui du texte central a été fixé rapidement, tandis que les autres ont fait l'objet

19. Les neuf poèmes ont d'abord été publiés sous le titre *Naissance des nuages* en 1985 dans un album d'art tiré à 45 exemplaires comportant des eaux-fortes de Lucie Lambert (Shawinigan, Éditions Lucie Lambert) ; ils ont été repris dans la revue *Liberté* l'année suivante (n° 166, août 1986, p. 24-26). Dans le recueil, l'ordre des textes, jugé adéquat par Brault, a été respecté.

20. Le carnet peut ainsi être complètement démantelé et réduit à sa simple couverture cartonnée, toutes les pages ayant été retirées. Inversement, c'est dans un unique carnet qu'a probablement été effectuée la première rédaction des poèmes de la suite « Utopiques ».

21. Il avait cependant fait l'objet d'une lecture publique ; c'est, du moins, ce que suggère la brève note de Brault, « Lu d'abord ». La forme, le contenu et la disposition de « Ce pain rompu... », premier poème à ne pas comporter de titre, instaurent une sorte de lien avec les textes de la troisième section.

de déplacements importants (*figure V*, page suivante) : le 2<sup>e</sup> a été déplacé en 3<sup>e</sup> place, le 3<sup>e</sup> en 6<sup>e</sup>, le 5<sup>e</sup> en 2<sup>e</sup> et le 6<sup>e</sup> en 5<sup>e</sup>. Pour cette suite, le dossier comporte par ailleurs deux titres provisoires : « Quand il y avait le temps » et « Temps variable » ; le titre définitif, apparu lors de la mise au point finale du recueil, suggère peut-être que les variations du temps, tout comme celles du poème, sont si infimes qu'elles ne compromettent ni l'harmonie ni l'équilibre des choses. Bien que quinze des seize poèmes rassemblés dans la section centrale du recueil (« Au bras des ombres ») aient été rédigés, de façon intermittente, entre le 31 décembre 1989 et le 30 octobre 1991<sup>22</sup>, leur classement n'est pas chronologique. Deux listes de titres indiquent ici encore que les textes d'ouverture et de fermeture ont été rapidement sélectionnés ; l'emplacement des autres a notamment reposé sur leur longueur<sup>23</sup>, les échos intertextuels (« Jules... Laforgue », Hölderlin, Paulhan, etc.) qui s'y font entendre et les lieux géographiques qu'ils évoquent (ici, ailleurs, Europe, ici et ailleurs). Selon les notes de Brault, ce sont des critères semblables qui ont présidé à la répartition des poèmes de la suite « Utopiques » : leur longueur (C, M, L ; courts, moyens ou longs), leur contenu, leur tonalité (positif, négatif, mélancolie, ville, nulle part, etc.) ; cependant, le dossier ne livre presque rien du travail de réécriture<sup>24</sup>. Un manuscrit complet de la suite, sur lequel figurent quelques corrections ainsi que le « schéma de composition » des poèmes, est suivi d'un dactylogramme qui modifie la longueur des vers et la disposition des textes que Brault souhaite voir composés comme des « proses (avec des blancs) » et qu'il faudra « serrer [...] avec les marges ».

« Petites choses » écrites pour un projet qui n'a pas abouti, les poèmes de « Folie de l'eau » étaient d'abord destinés à accompagner, sans tomber « dans le commentaire ou dans l'illustration verbale », les images d'une artiste. Ce sont d'abord trois, puis cinq strophes (composées de vers de 5, 7 et 5 syllabes) données à la suite sur un seul feuillet que Brault rédige sur le modèle des *haïkus*. La division et la répartition des strophes sur cinq pages, qui a pour effet d'augmenter la fluidité du poème, compléteront le travail qui, jusqu'ici, avait surtout porté sur la justesse du lexique et des

22. Le poème « Vieille gare » date de 1995. Pour la plupart des poèmes, la datation est très précise ; elle comporte le jour, le mois et l'année.

23. Pour chaque poème, Brault indique le nombre de lignes.

24. Outre les quelques exemples évoqués ci-dessus, il n'existe aucune trace du travail effectué avant d'aboutir aux poèmes quasi définitifs.

Textes à mettre en ordre

Chaque ligne a une lettre      Temps variable

✓ 1 E. dans du coton (B. Tancig)      20 lignes  
 ✓ 2 Après la pluie d'été après      22 lignes  
 6 Infinitesimale      23 lignes

✓ 4 Migration  
 ✓ 2 D. dans du coton (B. Tancig +)  
 ✓ 5 B. dans du coton (B. Tancig)

? - 7 6 B. dans du coton ... [B. Tancig]      24 lignes + après de tout

Chaque ligne a une lettre      (groupe de Tancig Tancig)

1 à 9, dans l'ordre

Au bout du monde      [une des aires d'humidité]

ORDI Chaud le temps sera nuage      10 lignes  
 ORDI C'est une femme dans un champ 19 [Tancig ... Tancig]  
 ORDI C'est une femme dans un champ 19  
 ORDI S'engouffrant collectivement fin 17 [B. Tancig]  
 ORDI C'est dans l'ordre 15  
 ORDI En même 19 [Panthéon]      20 lignes  
 ORDI Le temps est l'ordre 18 [Verbeine]      21 lignes  
 ORDI M. dans 196 pages [N. Tancig]

Chaque ligne a une lettre      10 lignes

✓ 1 Vieille gare 10  
 ✓ 2 Tancig 16      24 [Tancig]      25 lignes  
 Tancig 16 (groupe de Tancig)  
 Tancig 16 (groupe de Tancig)  
 Tancig 16 (groupe de Tancig)  
 Tancig 16 (groupe de Tancig)  
 Tancig 16 (groupe de Tancig)  
 Tancig 16 (groupe de Tancig)

Figure V, «Textes à mettre en ordre».

métaphores. Une liste de mots associés au thème de l'eau (figure VI, page suivante) comporte en effet une série de rimes (grenouille, gargouille, gribouille), une réserve de thèmes et de formules (l'eau qui brûle, l'eau miroir, l'harmonica et l'eau, etc.) ainsi que plusieurs termes qui possèdent d'évidentes qualités

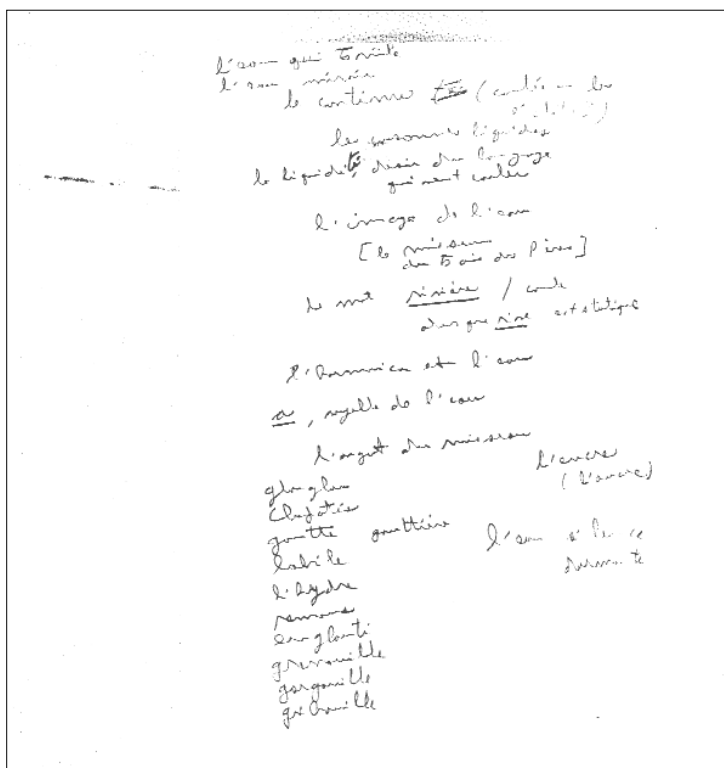


Figure VI, Liste de mots.

sonores ou qui évoquent la sonorité de l'eau courante (glouglou, clapotis, goutte, labile, l'hydre, remous, etc.). Plusieurs vers, travaillés en fonction de l'ensemble, ont été revus, pour ainsi dire, mot à mot : la réécriture du vers « amie de l'eau la brume » (strophe 3) a d'abord permis de supprimer la répétition (l'eau présente dans la strophe suivante où une simple substitution (« au temps » plutôt que « au lac ») enrichit le poème d'une métaphore : « l'eau ne fait pas d'ombre/au temps qui coule en l'obscur/clapotis des jours<sup>25</sup> ». Les expressions trop descriptives ou trop conventionnelles seront également réécrites ; ainsi, « profonde est la peau » sera remplacé par une expression encore plus éloignée du cliché (« l'eau profonde ») : « tremblante est la peau ». Au fil des retouches,

25. Dans la première rédaction, on trouve « du jour ».



le mouvement du poème, qui débute par l'évocation d'un lac gelé vers la fin de l'hiver (la pluie sur la glace/luit comme au front la folie/lac de sommeil dur) et se poursuit sur la rivière<sup>26</sup>, se clôt sur la peau « de la mer quand le soleil/y plonge tout nu ».

De manière générale, et exception faite de la première qui est plus variée, chacune des suites est homogène, du moins sur le plan formel : *haïkus* (2<sup>e</sup> et 4<sup>e</sup> suites), colonnes justifiées à gauche (3<sup>e</sup> suite), blocs de prose (5<sup>e</sup> suite). L'ordre des textes, considérés dans leur ensemble, établit par ailleurs une double progression : sur le plan chronologique, on passe des plus anciens, qui appartiennent au passé et à la mémoire de l'œuvre, aux plus récents, qui correspondent à l'esthétique contemporaine du projet de recueil. En outre, la proportion des textes inédits augmente de manière marquée au fil des suites ; les deux premières sont, à une exception près, constituées de poèmes déjà publiés, la suite centrale n'en compte que cinq, alors que les deux dernières ne contiennent que des inédits rédigés tardivement.

La structure du recueil<sup>27</sup> et l'assemblage des poèmes ont fait l'objet d'une recherche méticuleuse, mais sans que celle-ci ne conduise à la mise en place d'une sorte de système qui reposerait sur des règles rigides. Le choix de la forme courte pour tous les poèmes du recueil permet de disposer un seul texte par page et, ainsi, de réserver des marges et des blancs imposants ; la fluidité et la souplesse de la composition typographique et de la mise en page semblent suggérer que les poèmes ne sont fixés ni dans l'espace ni dans le temps, mais qu'ils y ont été provisoirement posés. Or le poème qui occupe le centre du recueil et qui en constitue l'une des principales articulations place le travail actif de la mémoire au cœur de l'entreprise poétique : « J'essaie de me souvenir... ».

Paradoxalement, l'harmonie des cinq suites poétiques, tout comme celle du recueil, repose sur la diversité et le mouvement qui résultent de l'arrangement des poèmes : au-delà d'une collection en apparence linéaire de textes, qui sont disposés selon deux colonnes dans la table des matières, l'ensemble fonctionne, pour ainsi dire, comme un seul et unique poème constitué de cinq

26. Une note de Brault est à ce titre révélatrice : « Le mot *rivière*/coule alors que *rive* est statique ».

27. Thierry Bissonnette consacre une partie du quatrième chapitre de sa thèse à la composition du recueil (*Dynamiques du recueil de poésie chez trois poètes du Noroît : Alexis Lefrançois, Michel Beaulieu et Jacques Brault*, Université Laval, 2005, VI-353 f.). Son étude tend à montrer que la multiplicité des avenues « serait le signe d'une virtuosité polyphonique ».

rouages. Le recueil propose à la fois le trajet parcouru au cours d'une journée amorcée « à bonne heure » et se terminant au moment où le ciel « bleuit à l'unisson du soir », et un récit intime s'ouvrant sur l'enfance (« C'était il y a bien longtemps/C'était ma rue avec beaucoup d'arbres ») et se refermant sur la vieillesse progressivement envahie par les ombres et la mort.

\* \* \*

Le projet de recueil survient tardivement et fait suite, chez Brault, à un important processus où « prendre des notes, accumuler du matériel, griffonner, barbouiller [...] » est essentiel. Les différentes combinaisons ou configurations poétiques, qui se découvrent au fil du temps et au contact des matériaux anciens et nouveaux notés dans des carnets ou ailleurs, conduisent peu à peu à une certaine harmonie : « il s'agit de dégager la forme sans la fracasser, un peu comme certains archéologues dégagent une poterie fragile<sup>28</sup> ». Les carnets et calepins, qui permettent d'enranger des matériaux, sont des sortes de « fourre-tout » à partir desquels le poète effectuera plus tard un travail d'inventaire, de compilation et de classement. À la fois « traces et réserves<sup>29</sup> », le carnet possède une double fonction d'archivage et d'écriture, le plus souvent faite sur le motif. Si, dans ces « carnets d'un apprenti<sup>30</sup> », la pratique du poète s'apparente à celle des peintres, c'est qu'ils lui permettent de composer « une palette pour l'œuvre en cours<sup>31</sup> » et de saisir un paysage poétique en quelques traits rapidement esquissés afin de le conserver à l'abri de l'oubli. Instrument de travail<sup>32</sup>, le carnet est aussi un modèle formel ; la composition du recueil, tout comme l'écriture des poèmes, procède par « découpage, montage, collage<sup>33</sup> ». Le recueil *Au bras*

28. Robert Melançon, « De la poésie et de quelques circonstances. Entretien avec Jacques Brault », art. cité, p. 209.

29. Jacques Neefs, « Carnets de romanciers (Flaubert, Zola, James) », *Littérature*, Paris, n° 80, décembre 1990, p. 58.

30. Expression empruntée à une suite poétique publiée par Jacques Brault dans la revue *Liberté*, Montréal, vol. 21, n° 122, mars-avril 1979, p. 32-41.

31. Jean Gaudon, « Carnets, liasses, feuilles volantes », dans *Carnets d'écrivains*, Paris, Éditions du CNRS, coll. « Textes et Manuscrits », t. I, 1990, p. 96.

32. Louis Hay, « L'amont de l'écriture », dans *Carnets d'écrivains*, ouvr. cité, p. 13.

33. Robert Melançon, « De la poésie et de quelques circonstances. Entretien avec Jacques Brault », art. cité, p. 209.

*des ombres* réunit, selon un assemblage plus dynamique que statique qui crée une sorte d'effet-carnet, des poèmes appartenant à plusieurs époques qui relèvent de considérations esthétiques différentes et qui sont issus du matériel poétique resté en mouvement plus ou moins longtemps. La structure du recueil entretient ainsi un rapport mimétique avec la composition souple et dynamique d'un carnet où sont consignées la mémoire de l'écriture et « les archives du vent » (*ABO*, p. 61).